Futuro del "classico", Salvatore Settis

1. *Il "classico" nell'universo del "globale"*

Nel 1967, Arnaldo Momigliano (storico italiano della storia e della storiografia antica) tenne ad Erice (in Sicilia) una lezione per studenti liceali → **perché si studia la storia antica?**

- Tutte le vicende degli uomini, in ogni tempo e in ogni luogo, meritano studio e attenzione.
- Le tracce del nostro passato sono così imponenti da incuriosirci.

Secondo la prima risposta ad un italiano è del tutto indifferente studiare la storia della Cina o di Roma, stando invece alla seconda risposta lo studio della storia della Cina avrà un significato particolare ed importante per i cinesi e quello della storia di Roma avrà un significato particolare per gli italiani.

Ma ad oggi è ancora vero che il passato greco-romano è più nostro del passato della Cina? **Paradosso:** Il passato "classico" è sempre attuale in quanto contiene le radici comuni della civiltà occidentale, ma se fosse realmente così non si spiegherebbe il progressivo arretrare della cultura "classica" nei sistemi educativi; via via che si sa sempre meno dell'antichità greca e romana, tanto più si consolida l'immagine delle civiltà classiche come la radice unica ed ultima di tutta la civiltà occidentale, e come deposito dei valori più veri ed elevati. Tale immagine, proprio perché viene data per scontata, resiste e si consolida. Meno sappiamo il greco e il latino, meno leggiamo quelle letterature, più parliamo dei Greci e dei Romani, ma in modo sempre più convenzionale e morto.

Più grave e insidioso è un altro aspetto di questo processo: tanto più generici e meno colti sono questi esercizi, tanto più essi rischiano di innalzare la cultura "classica" sopra un piedistallo irraggiungibile, estirpandola dalla storia per proiettarla su un piano universale, un'arma della civiltà occidentale per rivendicare la propria superiorità rispetto alle altre.

Interessante è anche la constatazione che elementi o frammenti della tradizione "classica" emergono all'improvviso dove meno ce lo aspettiamo, cioè in culture extraeuropee. Es. 1: Hayao Miyazaki, in quella che è forse la sua opera più vasta, racconta di un mondo post-tecnologico dove l'umanità cerca di sopravvivere, fra violenze tribali e mostri che essa stessa ha creato. Una giovane principessa, candida, in sintonia con la natura, porta il mondo alla salvazione. Il suo nome è preso da Omero: *Nausicaa*. Es. 2: subito dopo le stragi dell'11 settembre 2001 a New York e Washington il primo commento del mullah Muhammad Omar, capo dei taliban afghani, paragonava l'America a Polifemo, "un gigante accecato da un nemico a cui non sa dare un nome". Tali citazioni ci sconcertano, prima di tutto perché provengono da fonti inaspettate (fuori dalla civiltà occidentale), in secondo luogo è la scomposizione dell'antico in frammenti decontestualizzati, e perciò tanto più pronti al riuso e al rimontaggio.

Ma è davvero così? Omero è davvero più nostro che dei giapponesi o dei musulmani? Forse non dovremmo sbalordire se tali citazioni ci risultano così appropriate ed efficaci, o forse la cultura "classica" è ormai parte di un repertorio globale del quale fanno parte anche altre antichità, come quella cinese, indiana, maya. Una riflessione di questo tipo non fa riferimento solo all'immediata attualità (continuo arretrare dello studio dell'antichità greca e latina che è sotto i nostri occhi); ma ha un ambito assai più vasto, oltre il nostro tempo e il nostro paese, e induce ad interrogarsi sulla funzione del "classico" e se ne abbia ancora una nel mondo contemporaneo, c'è però l'opzione di pensare dalle radici la natura e la funzione del "classico", individuandone le caratteristiche distintive che siano ancora oggi in vita e che abbiano ancora un significato. Noi, oggi, siamo troppo concentrati sul contemporaneo, ciò allontana lo sguardo dal "classico". Questa concentrazione sul mondo contemporaneo si spiega forse con l'ansia di intendere l'enorme complessità del mondo "globale" limitandosi a conoscerlo quale esso è oggi. Gli eventi della storia tendono così a sembrare poco interessanti, oppure ad essere evocati saltuariamente in funzione dell'attualità politica: il passato si appiattisce sul presente, viene assimilato ad esso in virtù del suo uso strumentale, si dà per scontato che le altre culture debbano condividere i valori della nostra. Si tende in questo modo a non riconoscere le diversità o a minimizzarle. L'Europa non sa più vedere se stessa come un prodotto della storia, ma identifica la sua tradizione solo sulla

modernità, e cioè in valori dati per indiscutibili. In questo nuovo orizzonte culturale, la concezione della storia come ininterrotta sequenza di eventi perde terreno a favore di un uso della storia come mero serbatoio di *exempla*. Il "classico" però può riscattarsi da questo uso strumentale, solo se si è disposti ad analizzarle la singolarità, la peculiarità e la complessità.

Vedremo che molte apparizioni o riapparizioni del "classico" prendono la forma non tanto della riscoperta, quanto più del *ritorno* o della *rinascita*. Nella letteratura del Novecento questo tema ha preso una forma particolare, ossia quella del ritorno degli dèi pagani nel mondo di oggi. Es. 1: in un poema di Ezra Pound (*The Return*, 1912), gli dèi rimettono piede sulla terra "con passo incerto e movenze esitanti … timorosi come si fossero appena destati … come neve che esiti mormorando nel vento". Es. 2: in un racconto di J.L. Borges (*Ragnarok*, 1960) gli dèi piombano in un'aula dell'Università di Buenos Aires, ma "secoli di vita fuggitiva e ferina, aveva atrofizzato quanto in loro c'era di umano … fronti basse, denti gialli, baffi radi di mulatti o cinesi e musi bestiali". Gli dèi di Pound sono quindi intatte figure dell'Olimpo, appena destate da un lungo sonno; quelli di Borges invece sono mescolati, sono irriconoscibili, e perciò vanno uccisi. Nessun poeta antico avrebbe scritto le parole di Pound; forse gli dèi degli Antichi non furono mai gelidi ed immacolati. Forse, al contrario, gli Olimpi non hanno mai smesso di mescolarsi con gli uomini, e non solo in Grecia (Apollo ebbe dimora a Delfi e a Delo; Dionisio errava tra l'Egitto, la Siria, la Tracia, l'Arabia, la Persia ecc.) Da sempre quindi gli dèi si sono meticciati con altri popoli e culture: se esitiamo a riconoscerli in vesti che ci appaiono impure è perché noi stessi ne abbiamo ri-creato un'immagine incontaminata, splendente come il marmo o la neve. Invece di inseguire il "classico" sulle vette nevose dell'Olimpo, ma dobbiamo cercarlo sulla terra.

2. *La storia antica come storia universale*

Le due metà del "classico", i Greci e i Romani, sono fortemente asimmetriche. La storia romana aspira alla condizione di storia universale, della storia di un mondo "conosciuto" del quale inglobava anche nozioni dell'India e addirittura della Cina, escludendo solo i continenti "nuovi" non ancora conosciuti. All'impero romano si rifecero non solo quello di Bisanzio, ma anche quello di Carlo Magno, Federico II, Carlo V, il Sacro Romano Impero fino a Napoleone e poi Napoleone stesso. A Roma inoltre si radica la chiesa cattolica (con la sua conclamata missione universale) → spinta ecumenica (*oikoumene*, insieme delle terre abitate). Eppure le rivendicazioni di universalità e validità del "classico" puntano tutto sulla piccola Grecia, che fu una provincia romana tra le tante.

Greco e latino furono le due lingue dell'impero, e poi quelle dei due imperi d'Oriente e d'Occidente, secondo una linea di separazione viva ancora oggi, tra le chiese cattoliche occidentali e quelle ortodosse. Ma la Grecia ancora oggi è vista come l'originaria culla di valori e di idee "classici", e dunque occidentali. Nonostante il loro immenso potere, i Romani appaiono a volte solo come mediatori della cultura greca, come "Greci di secondo grado". Anche in paesi come la Germania o l'Inghilterra è potuto accadere che si additasse nei Greci le proprie radici → storia della Grecia come storia universale, uno snodo essenziale alla comprensione del mondo moderno. Eppure questa immagine della storia greca come universale ha bisogno dei Romani, non solo come mediatori culturali, ma soprattutto per l'impalcatura istituzionale, amministrativa, militare con la quale l'impero di Roma creò per la cultura "classica" il contesto ideale perché essa si consolidasse e si diffondesse nello spazio e nel tempo.

Esistono quindi due immagini di "classicità":

- Nella prima essa è soprattutto romana (grazie all'espansione dell'impero, all'unificazione culturale, che resero possibile l'intero processo)
- Nella seconda il "classico" coincide con la civiltà greca nei suoi momenti più alti, e i Romani non sono altro che eredi e diffusori.

Quale può essere il posto degli Antichi in un mondo caratterizzato sempre di più dalla mescolanza dei popoli e delle culture? Che senso ha cercare le radici "comuni" quando tutti sembrano piuttosto impegnati a distinguere le proprie da quelle del vicino? Se quella è la nostra immagine degli Antichi, se quello è il loro ruolo nella storia "universale" che vogliamo costruire, riducendo la storia universale a storia d'Europa, allora davvero gli Antichi

sono il prototipo di una cultura destinata a soccombere. Occorre dunque aver chiara la distinzione fra i valori dell'antichità "classica" per come furono elaborati dai Greci e dai Romani dall'uso che ne è stato fatto nelle ultime generazioni, per poter legittimare l'egemonia dell'Occidente sul resto del mondo. Chiaro è che il diffondersi della cultura comune, di un superficiale e ricorrente citare il "classico" non arresta il processo di espulsione della cultura classica, ma anzi lo accentua e lo accelera; lo legittima proprio in quanto lo nasconde. Pensiamo agli studiosi di discipline classicistiche, incessantemente dediti ad esplorare la cultura greca e romana, quasi dando per assodato che esse sono e saranno sempre al centro del nostro interesse. Secondo Goethe le discipline possono autodistruggersi in due modi: o perché si attardano troppo sulla superficie delle cose o per l'eccessiva profondità in cui si immergono.

Nella cultura corrente della nostra stagione, accadono entrambe le cose; la cultura corrente e la scienza dell'antichità viaggiano a velocità del tutto diverse. La prima predilige un'immagine rotonda, impeccabile, intangibile, della "classicità"; mentre la seconda ha iniziato da tempo a percorrerne le sfaccettature, le contraddizioni, le crepe, è impegnata a riconoscere la molteplicità delle culture che convissero all'interno del mondo "classico". Il "miracolo greco" tende così a intrecciarsi sempre più fittamente con altre storie ed altre culture. Ma quello che ne risulta potrà dirsi ancora "classico"?

3. *Il "classicismo" e il "classico": un percorso a ritroso*

La vera domanda è: Che cosa vuol dire "classico"? Che cosa merita questo nome, la "classicità" uniforme ed intangibile o quella multiforme e mutevole? O entrambe? Come è nato e come si è modificato il "classico" nel corso del tempo? Ne esiste uno "buono" *nostro* e uno "cattivo" per tutte le altre civiltà? Che rapporto c'è fra "classico" e "classicismo"? e cioè il consapevole sguardo retrospettivo verso il "classico". Questi due termini sono tipicamente occidentali o esistono anche in altre culture? Si ripropone quindi la domanda di Momigliano: l'antichità greco-romana è davvero più nostra di quella di civiltà giapponese, indiana, cinese?

Possiamo dire che "classico" è di per sé un concetto *statico*, in quando designa un periodo storico concluso; esso tuttavia non ha senso senza un meccanismo *dinamico* di nostalgia e di iterazione, senza una qualche *pulsione* o di ritorno o di superamento del "classico". "Classico" e "classicismo" sono quindi una coppia di concetti che si legittimano reciprocamente. In altre grandi civiltà, per esempio in Cina o in India, esistono forme di culto dell'antico (in cinese, *gu*), inteso anche come canone (*gu-dian*), ma sembra mancarvi l'idea di un ritorno ciclico dell'antico, che è assolutamente peculiare nella nostra tradizione europea. Specialisti di tre grandi civiltà (India, Cina e Giappone) hanno assicurato che i termini oggi utilizzati per designare il "classico" sono di fatto ripresi da quelli in uso nelle lingue europee, quindi non elaborati autonomamente.

Fu all'interno della civiltà greco-romana che nacque il termine *classicus*, che molto più tardi li avrebbe designati. Tuttavia di "classico" si poté parlare, e si parla, anche a proposito di molti altri ambiti e orizzonti culturali: ci sono i classici della letteratura, ci sono i classici del cinema, c'è la musica classica. I termini "classico" e "classicismo" sono pressappoco intercambiabili se applicati ad altre situazioni di storia culturale (tipicamente, la Francia di Luigi XIV), in riferimento all'antichità greco-romana essi sono invece nettamente distinti, anzi, quasi opposti: il "classico" *viene prima* e indica ciò che è originario e paradigmatico, ciò a cui si rifaranno *dopo*, le ondate dei diversi "classicismi".

4. *Il "classico" come discrimine, fra postmoderno e moderno*

L'inclusione di elementi di origine "classica" o neoclassica è parte essenziale della poetica del postmoderno, specialmente nell'architettura. Es. Donnelley Building a Chicago (1992), opera di Ricardo Bofill, un architetto che ha definito il proprio stile come *modern classicism*. Questo grattacielo di cinquanta piani è coronato da quattro frontoni templari all'antica, ed è ricco di altri riferimenti analoghi. Ma la ricorrenza insistente di marmi, colonne, volute ecc. non comporta affatto un progetto di ritorno al "classico", né implica alcuna gerarchia di valori (nel quale il "classico" debba avere un ruolo privilegiato), al contrario i progetti del postmoderno fanno

riferimento ad un modello storico assai semplificato, costruito sull'opposizione tra moderno e ciò che lo precede. "Classico" in questo senso vuol dire semplicemente "pre-moderno" e il post-moderno ne è la ripresa.

Secondo alcuni il postmoderno avrebbe una forte carica creativa, innescato dalla morte della modernità, e proprio perché la sente ormai alle spalle ricorre all'antico per costruire un nuovo linguaggio. Per altri queste sperimentazioni postmoderne si esauriscono in un citazionismo autoreferenziale. Anche la frequente adozione di un registro ironico e giocoso che nega il "classico" proprio mentre lo usa (colonne decapitate o svuotate, posizioni di capitelli e basi invertite ecc.) non mostra il pieno dominio delle possibilità espressive di quel linguaggio, bensì la tendenza a reimpaginarlo giocosamente, quasi come non fosse eredità storica ma realtà virtuale. Las Vegas → possiamo notare la compresenza di diversi stili e linguaggi nel paesaggio postmoderno, fra i quali il "classico" non è che uno fra tanti, e confonde il "classico" degli Antichi con le sue riprese moderne (es. antico e rinascimentale). Le deduzioni dal "classico" nel postmoderno non valgono come un ritorno all'ordine, esse esaltano un citazionismo frammentario e sconnesso. Non è una nuova stagione del classicismo ma piuttosto il sintomo della fine della tradizione. Il "classico" viene quindi democratizzato, è pronto al riuso. Non viene volgarizzato ma piuttosto banalizzato. Il postmoderno preleva dal "classico" pochi elementi e sempre gli stessi, si ferma alla superficie, si accontenta di poco.

5. *Il "classico" fra gli stili "storici": vittoria del dorico*

L'architettura del "movimento moderno" dei primi decenni del XX secolo promosse le forme volumetriche semplici e funzionali, limpide geometrie prive di decorazioni, ripudiando invece gli stili "storici". La volontà di plasmare volumetrie "pure" assicurò a questo movimento non solo una straordinaria energia sperimentale, ma anche un'unità transnazionale, che pur in assenza di un manifesto o di un caposcuola unico, divenne *lo* stile internazionale negli anni tra le due guerre. Poetica del modernismo → *Ornament und Verbrechen* (Ornamento e delitto), titolo di una conferenza di Adolf Loos a Vienna (1910). *Less is more*. Ciò esprime la volontà di prediligere un'architettura dell'essenziale e del funzionale, contro le fioriture ornamentali intese come freno alla creatività dell'architetto. Al contrario, lo storicismo, almeno dagli anni trenta del XIX secolo, promuoveva un vocabolario intriso di conoscenze storiche, attento ai diversi linguaggi che si erano stratificati nella tradizione europea, pronto a provocarne dei revival (bizantino, gotico, barocco, rinascimentale ecc.), in base alle funzioni richieste dalle nuove strutture sociali e statali. Ad essi si aggiunsero poi riferimenti all'esotico, dal neoassiro al *japonisme*. Purezza del linguaggio voleva dire allora scegliere uno stile tra tutti gli altri stili "storici" che fosse di volta in volta ritenuto più adatto, a seconda della sua funzione. Mentre l'eclettismo era caratterizzato dalla giustapposizione di segmenti semantici tratti non da uno solo ma da svariati stili storici (Ring di Vienna). Fu in questa complessa cornice culturale che le eredità del "classico" si trovarono in gara coi linguaggi degli altri revival. Il "classico" era quindi alla pari del barocco o del neogotico? Questi stili "storici" erano a loro volta ricchi di elementi consapevolmente dedotti dal "classico", (es. i fogliami corinzi, i fregi a palmette, le posture degli uomini ecc.), gli stili "storici" quindi non si esaurivano mai in loro stessi, ma anzi rinviavano spesso al "classico", con un rimando di secondo grado, e perciò più pregnante ed efficace (es. Rinascimento → rinascita dell'antichità). Alla sperimentazione dei vari stili "storici" si affiancavano le nuove possibilità tecnologiche che andavano a trasformare il mestiere dell'architetto: l'uso del cemento armato, di strutture metalliche di sostegno ecc. quindi il riuso di uno stile "storico" e l'adozione di nuove tecnologie si legittimavano a vicenda.

Il "movimento moderno" traeva nutrimento dal crescente divorzio tra le geometrie essenziali della struttura portante e le sovrastrutture ornamentali → l'ornamento è delitto nega la tettonica degli edifici ricoprendola di una superficie decorativa che cattura tutta l'attenzione. Meno ornamento, più ricerca formale. In tal modo tutti gli stili "storici" (compreso il "classico") venivano collocati sul versante dell'ornamento e di conseguenza si svalutava e si respingeva la possibilità del loro riuso. Ma anche il nuovo culto dell'essenziale aveva bisogno di modelli: si volle cercare proprio nell'antichità "classica" un modello autorevole e lo si trovò nella "pura" espressione dello stile dorico.

Il dorico venne inteso come l'essenza stessa della grecità primordiale e incorrotta. Il massimo della ricerca formale. Ne è esempio un progetto che non fu mai eseguito: Adolf Loos, nel 1922 presenta il suo progetto al concorso per la sede sociale del Chicago Tribune. Propose un grattacielo in forma di gigantesca colonna dorica,

che doveva contenere al suo interno 21 piani di uffici. Dunque l'ordine dorico veniva inteso non come decorazione ma come forma pura, e perciò appropriata alla modernità. -D'Annunzio, cinema: assimila lo schermo bianco "al muro nudo di una nudità sublime…". Il cinema come arte dionisiaca, i biancore dello schermo come l'abbacinante splendore del marmo colpito dal sole di Grecia…- per il poeta italiano, come per l'architetto viennese, il "classico" è inteso senz'altro come purezza, nudità, essenzialità. Questa concezione del "classico" come *tabula rasa* comportava sia il rifiuto dell'affollarsi di norme che aveva caratterizzato il periodo dello storicismo sia la riaffermazione del "classico" come base di partenza (una pagina bianca su cui scrivere). Diventa quindi uno stimolo, e non un vincolo.

Le Corbusier: riconosceva nello stile dorico i segni di una purezza suprema, elementare e atemporale. I templi dorici trasmettono "un'impressione di acciaio filettato e polito". Rigore meccanico delle forme = moderno.

6. Il "classico" non è "autentico"

Gli storici dell'arte antica (specialmente tedeschi) avevano costruito pazientemente, lungo il XIX secolo, la loro "archeologia dell'arte": metodo ricostruttivo della storia dell'arte antica che aspirava a recuperarne lo sviluppo facendo convergere lo studio delle fonti letterarie e l'analisi dei monumenti, in una tensione verso i perduti originali dell'arte greca. A dare un'idea dei capolavori dell'antichità perduti per sempre soccorrevano le copie di età romana, lette in parallelo ai testi di Plinio, Luciano e Pausania. Il corpus delle "statue di Roma" che a partire dal Rinascimento si erano andate accumulando nelle gallerie e poi nelle gipsoteche, accademie, musei e anche in disegni incisioni ecc. si era fatto documento della gloria dei romani dell'arte dei greci → distinzione fra "greco" e "romano". Ciò portò ad una svalutazione delle copie rispetto agli originali (pochi) recuperati dagli scavi → scoperta die frontoni di Olimpia (tedeschi, 1875). Altre scoperte, da Samo ad Atene, rivelarono ogni anno altri originali, quasi sempre senza riscontro nelle fonti scritte (no attribuzioni). Quindi alla storia dell'arte antica ricostruita grazie alle fonti di Plinio ecc. veniva contrapponendosi la "storia dell'arte senza nomi" degli originali, a cominciare dagli anonimi artisti dei kouroi de delle korai. Si cominciò a pensare che solo negli originali potesse riscontrarsi la più autentica natura greca → originali > copie, grecità "piena" > periferia (quella della Magna Grecia e della Sicilia).

Ernst Buchor → archeologo di rilievo. Vide nell'arte greca arcaica la primordiale e perfetta giovinezza del mondo, da proiettarsi nel presente. Questa ricerca di un nuovo ideale stato di grazia prediligeva il frammento sull'intero → presocratici → si promuoveva una scrittura per aforismi, tanto efficaci quanto un torso, bisognosi di integrazione da parte del lettore. Wiensengrund-Adorno: frammento = modernità. Paul Valéry: il frammento ha in sé un'invincibile necessità, "qualcosa che vale più di un significato, la spinta ossessiva ad essere completato", il frammento acuisce lo sguardo dell'osservatore, quindi è "moderno". Ludwig Klages: bisogna immedesimarsi nell'antichità e non più appropriarsene → questa antichità era diventata quella del torso arcaico che balza dalla terra dove aveva atteso per secoli lo sguardo che lo riconoscesse. Nacque quindi una nuova "grecità" → queste tendenze seguivano l'eredità di Nietzsche, con la nuova predilezione per l'arcaico. "Autentico" > "Classico". Si scoprivano delle affinità tra "autentico" e "primitivo". Zervos (amico di Picasso) invitava a riconoscere nell'arte greca un "gusto per gli slanci istintivi". La ricerca dell'"autentico" portava quindi ad assimilare i Greci ai "primitivi", ma si concentrava principalmente sull'arte cicladica o su quella arcaica che sul canone "classico". L'arte dei Greci d'oriente si distingueva dall'arte della Grecia propria e della Ionia "per una diversa struttura plastica" → forse aveva attinto alla cultura formale dei popoli italici con i quali la Grecia entrò in contatto in Magna Grecia e in Sicilia. Secondo i popoli del Nord si trattava di arte periferica, altri invece (soprattutto in Italia) la ritennero una sperimentazione, un modo diverso di porsi il problema della forma e del bello → Pirro Marconi propose il termine "anticlassico", che poi divenne "aclassico" e "eteroclassico". Marconi si appellava allo "spontaneo", non più all'"autentico", anche qui quindi il "classico" perde terreno. Anticlassico: una sorta di avanguardia artistica antica che poteva essere resa ancora "attuale" e perciò proposta a modello dell'arte contemporanea. Il "classico" come era stato costruito nei secoli precedenti non bastava più; perché esso potesse alimentare il "moderno" doveva produrre percorsi alternativi, doveva evocare anche il primitivo e l'anticlassico, accogliere in sé non solo il centro, ma anche i margini. Doveva essere in sintonia con le avanguardie.

7. “Classico” greco contro “classico” romano

Dissidio → arte romana vs. arte greca.

Winckelmann → intende l’arte romana come l’ultima fase dell’arte greca. La sua sterile decadenza senile. A ciò si contrappone la visione di Franz Wickhoff e Alois Riegl → giudicano l’arte romana non a partire da ciò che l’ha preceduta (arte greca) ma da ciò che la segue (arte medievale). I successi degli artisti medioevali furono dovuti infatti all’arte tardoromana → accezione positiva → *Kunstwollen* (intenzione artistica), termine di Riegl. L’allontanarsi dei romani dai greci non fu visto quindi come una degenerazione, ma come la creazione di un linguaggio e un gusto consapevolmente nuovo. Per Wickhoff al naturalismo greco corrispose a Roma la nascita della rappresentazione illusionistica della realtà. Riegl → l’arte romana esprime la terza dimensione, mediante la rappresentazione pittorica di volumi cubici, concepiti per una visione a distanza. La fase greco-classica è *normalsichtig* (a vista normale) mentre quella tardoromana è *fernsichtig* (presbite), ma questa “presbiopia” comporta, secondo Riegl, l’accrescersi del potere dello sguardo, aumenta le potenzialità espressive dell’arte. Peter Behrens: l’arte romana non è quindi un riflesso spento dell’arte greca, bensì la base linguistica comune a tutta Europa da cui gli stili del medioevo si sarebbero poi evoluti.

Ma l’arte romana quindi può considerarsi “classica”? Secondo Winckelmann non esisteva un’”arte romana”, ma un’arte greca sotto i romani, e cioè nell’epoca del suo declino. Queste idee sull’arte romana non erano affatto nuove, ciononostante nel Rinascimento non vi fu contrapposizione tra arte greca e arte romana. Anzi, Vasari nelle sue *Vite* designa l’arte romana come la “più divina di tutte l’altre”, contrapponendola alle sue due varianti di quella che noi intendiamo come medievale: i Goti e i “Greci goffi”, cioè l’arte bizantina. Tutta l’arte greco-romana era vista in blocco, e il passaggio all’arte medievale venne visto più come una catastrofe che come un lento processo storico.

Le due opposte valutazioni dell’arte romana intesa come “decadenza” o come “intenzione artistica” hanno tuttavia un punto in comune: nell’una e nell’altra essa si contrappone all’arte greca, eppure ne ingloba elementi significativi → convivenza tra elementi “romani” ed elementi “greci”. Di qui venne l’idea di arte romana come “bipolare”, cioè che contiene al suo interno sia un’arte *aulica* (che aderisce ai canoni classici) sia un’arte *plebea* (che invece se ne allontana, e che trionferà nel medioevo) → duplicità messa in rilievo nel ‘900, l’arte romana è dunque in bilico tra “classico” e “non-classico”.

‘700 → canone “classico”: alcuni ritenevano che fosse puramente greco altri puramente romano. In Inghilterra, Francia e Germania imperniava più sul greco. Di qui vennero i primi semi di *Greek revival* nell’architettura.

Voyage di Jacob Spon (1678), contiene la prima rivelazione dello stile dorico greco. Furono sempre più avanzate ed importanti le esperienze inglesi, catalizzante nella Society of Dilettanti (1732), che si ripropose di estendere il *Grand Tour* alla Grecia, sino ad allora limitato all’Italia.

Antiquities of Athens (1762) – disegni di monumenti della Grecia. L’impulso decisivo a questa nuova visione ellenocentrica venne però dalla Germania, grazie a Winckelmann che innalzò l’arte greca a modello per gli artisti e per l’educazione d’élite.

Porta di Brandeburgo, Berlino → rinascita del dorico, basata sulle architetture dell’Acropoli di Atene.

8. “Classico”, libertà, rivoluzioni

Questo dibattito andava molto al di là delle preferenze tra Pantheon e Partenone: fra i dotti e filosofi d’Europa era infatti in corso uno scontro tra ideali “romani” e “greci”, della moralità e del costume. Le virtù considerate tipicamente romane avevano però assimilato dei precetti “greci”, divenuti noti attraverso fonti romane, prima ancora che greche.

L’idea che il rapporto tra Greci e Romani andasse valutato non come una sequenza storica ma piuttosto un parallelo morale era dovuta alla popolarità di Plutarco → Nelle sue *Vite parallele* di ciascun personaggio ci si

sofferma soprattutto sul suo carattere, sull'educazione, sui vizi e le virtù. → opera scritta in greco ma in età romana. Il sentimento dell'unità tra il mondo greco-romano prevaleva sulla percezione delle differenze. Ma questa visione unitaria dell'antichità si frantuma nel corso del '700. Greci e Romani furono sempre più spesso trattati non in parallelo ma in contrapposizione. Fu questo il contesto in cui l'arte greca prese subito spicco e diventò il nocciolo di una visione non solo della forma, ma del mondo e della vita, che dovesse irraggiarsi fino al presente.

L'eroe di questo sviluppo fu J.J. Winckelmann → per primo offriva una narrazione storica dell'arte antica interamente dominata dai Greci. Questa nuova profezia sull'arte greca conquistò l'Europa in pochissimi anni. L'essenza dell'arte secondo Winckelmann non era semplicemente erudita evocazione del "classico", essa era al contrario animata da una forte progettazione: l'arte greca diveniva quindi un manifesto d'esempi per la pratica artistica del futuro, suggerendo nuove strade (quelle del neoclassico). L'arte greca evocata da W., inoltre, divenne la matrice di un programma di educazione non solo dell'artista, ma dell'uomo colto in generale. Ideale etico e ideale estetico si fondono in uno: l'arte greca trasforma nell'intimo l'uomo colto, per illuminazione, donandogli una vita più piena e più ricca di interiorità.

Inoltre, i Greci incarnavano alla perfezione il "bello naturale" poiché (sempre secondo W.) avevano sperimentato la natura in tutta la sua intatta bellezza, grazie sia al clima ideale della Grecia sia al regime politico che incoraggiava il sentimento alla natura e la propensione per l'arte.

Ma il percorso descritto da Winckelmann per l'arte non presentava la civiltà greca in modo uniforme, in essa infatti si susseguivano quattro epoche diverse: lo stile "più antico", lo stile "elevato", il "bello stile" e infine lo stile "degli imitatori", seguito dalla finale decadenza. Questi ideali sarebbero diventati per tutto il secolo seguente quelli della borghesia ascendente.

Ciò che W. predicava dell'arte greca, ossia la "nobile semplicità e quieta grandezza", di fatto trascriveva un *topos* già presente in Francia, ma non aveva mai sortito un effetto del genere.

W. esaltava anche la "libertà greca", ossia la libertà attiva del cittadino della *polis*, libertà che favorisce il fiorire delle arti e delle scienze. La libertà rivela lo spirito del cittadino a se stesso, gli dona una vita gioiosa, lo spinge a dare il meglio di sé. Con la libertà si raggiungono le vette dell'arte. Tutti questi pensieri designano più una profezia per il futuro che la storia del passato e perciò potevano essere letti in chiave settecentesca. La Francia doveva diventare una nuova Grecia (proprio a causa di queste idee molte opere vennero trasferite da Roma a Parigi).

(libertà greci=libertà moderni, concetto già esistente prima di W., Stanyan → liberty parlamentare ottenuta con la rivoluzione del 1688-89)

La libertà dei Greci (quelli della Grecia più democratica e "classica", la più elevata) apriva le porte alla libertà dei moderni.

Ma ciò che W. Prometteva non era solo la libertà greca del cittadino nel governo delle istituzioni: era soprattutto la libertà intellettuale dell'individuo attraverso l'esperienza estetica.

9. Il "classico" come repertorio

Gli artisti del neoclassico ripudiavano il rococò e vi si opponevano con un nuovo stile ispirato ai Greci, anche se spesso attraverso fonti romane; ebbero in agenda anche un profondo rinnovamento morale e politico della società attraverso l'arte. Arte → "tecnologia morale", un meccanismo che facendo appello al sentimento e al desiderio del pubblico (al gusto) penetrasse nelle coscienze dei cittadini, suscitandovi nuovi modelli di comportamento. Diderot → il contributo dell'arte al miglioramento della società era al pari con quello della scienza. Un'opera quindi doveva e poteva influenzare moralmente l'osservatore → il suo coinvolgimento emotivo vale tanto o più di un ragionamento logico.

Tutte queste idee si consolidarono soprattutto dopo la Rivoluzione e specialmente dopo Termidoro (1794), coinvolgendo membri dell'Institut national des sciences et des arts come Cabanis → egli argomentava che ogni individuo percepisce il mondo (e l'arte), attraverso "i segni", *signes* (i gesti, la voce, la fisionomia ecc.), li interpreta attraverso le esperienze passate e vi reagisce con moti di *sympathie* che possono essere condivisi col corpo sociale. Affermò quindi che fosse interesse della Repubblica stimolare un'arte capace di "acculturare i cittadini" catturandone l'emotività attraverso un calcolato esercizio estetico → evocare dall'intimo, mediante l'arte, le inclinazioni che si credevano proprie della natura umana: la razionalità e l'istinto di libertà. Infatti la Natura era la pura fonte delle virtù repubblicane.

L'equilibrio fra libertà razionale ed emozione estetica, che solo l'arte "classica" poteva assicurare, veniva designato con un nome preciso (anch'esso popolarizzato da Winckelmann), ossia *Grazie* ("Grazia").

L'interazione fra osservatore e opera d'arte fu descritta col linguaggio di Newton e di Condillac, ad esempio la *sympathie* fu paragonata alla forza di gravità, conferendo quindi alla tecnologia morale dell'arte l'aspetto di rigore scientifico. Negli stessi anni Levesque si poneva il problema estetico della migliore costruzione di immagini per "parlare dell'anima" dello spettatore: *force et charactère* furono i suoi termini chiave. Secondo lui la composizione del dipinto doveva basarsi sulla forma e sul disegno più che sul colore → equilibrato rapporto, "secondo natura". I gesti delle figure dovevano essere naturali per essere efficaci e per parlare all'anima del popolo dovevano essere universali → ciò che rispondeva a queste necessità era sempre l'arte greca, in piena sintonia con la natura incorrotta, per istinto e per intuito.

Come queste proposte potessero essere accolte dagli artisti lo mostrò Jacques-Louis David → un suo amico, l'antiquario Antoine Mongez, affermava che gli artisti dovessero lavorare in stretto contatto con gli antiquari, da cui potevano apprendere oltre ai dati essenziali dei costumi antichi anche l'organizzazione compositiva delle immagini. Secondo lui nell'arte greca ad ogni gesto corrisponde un significato, comprensibile anche agli illetterati, perché conforme alla natura. David considerava questo metodo "erudito e affidabile". Si proponeva quindi 'arte "classica" come un vero linguaggio di natura, efficace, capace di parlare senza mediazioni all'anima, anche alle masse di illetterati.

Questo progetto generoso però fu destinato a fallire. Ma il progetto di arte come tecnologia morale e linguaggio universale aveva rilanciato con forza l'idea che ai monumenti degli Antichi si potesse guardare e attingere come ad un repertorio fissato, pronto al riuso; insomma, "classico".

10. *"Rinascimento dell'antichità"*

La pratica artista ha da sempre avuto un repertorio di temi e schemi trasmessi e rinnovati. Tale repertorio era soprattutto mentale ma si tradusse anche nella dimensione del disegno e del taccuino di copia, d'esperimento o d'appunto → tale prontuario poteva rimanere statico per generazioni oppure essere soggetto a mutamenti continui → periodico ritorno dell'interesse per l'arte "classica" (almeno fino al neoclassico). Anche nel Medioevo vi furono riprese dall'antico. Il "classico" come repertorio divenne quindi normativo → Rinascimento: protagonisti furono gli artisti italiani, perché più frequenti e densi erano gli esempi di arte "classica" soprattutto a Roma → statue, sarcofagi, rovine ecc. Roma era come un repertorio potenziale, un serbatoio. Questo generoso *repositorium* prese poi ad arricchirsi ancora di più nel Quattrocento grazie agli scavi, al collezionismo di antichità, e soprattutto allo stimolo degli artisti sempre più interessati al mondo antico. Da queste antichità gli artisti arricchivano ognuno il proprio personale prontuario. La selezione che ogni artista operava di questo repertorio (facendo propri alcuni tratti e segmenti) è orientata in primo luogo dalla funzionalità rispetto al nuovo contesto. Ciò rafforzava l'*auctoritas* dei modelli antichi e ne dimostrava l'efficacia.

In questo modo rinascevano formule espressive ormai morte da secoli, come il gesto della disperazione con ambo le braccia gettate violentemente in avanti (Nicola Pisano, Giotto → dal sarcofago di Meleagro). Anche Raffaello, nella sua *Deposizione*, reintrodusse due formule gestuali (sempre da un sarcofago di Meleagro): il braccio esanime di Cristo defunto e il tenero gesto pietoso della Maddalena che tiene nelle proprie la mano di Gesù. Modello "classico" → più alto, più efficace. L'ansia di trovare nell'arte "classica" un nuovo repertorio di

motivi di figura, assimilandolo e facendolo proprio, percorse tutta l'Italia e poi il resto d'Europa e fu presto codificata in trattati, come ad esempio il *De pictura* di Leon Battista Alberti e in biografie di artisti (Vasari).

Repertorio antico (sia per gli artisti rinascimentali che per gli antichi stessi): ripetizione seriale delle stesse figure e gesti o delle stesse caratteristiche (nudità) e scene (come battaglie e cacce). Formule standardizzate (retorica) → *topoi.* Data la modalità universale di articolazione del discorso e di efficacia nella persuasione, il carattere seriale di determinate figure, temi e caratteri iconografici antichi li additava come altrettanti *topoi* "buoni da usare" e cioè che potevano essere di volta in volta riempiti di contenuti diversi. Quell'esercizio stilistico dall'antico, quindi, non solo riattualizzava l'arte "classica" come un potente archivio lessicale, ma ne traeva legittimazione per l'aura di *auctoritas* che sempre circondava gli antichi.

L'arte "classica" venne quindi intesa (anche prima del '700) come un lessico perpetuo e universale di formule e gesti, un repertorio di conoscenze tecniche sui modi di rappresentare la natura e il movimento, la profondità spaziale, i sentimenti e le passioni umane. Quanto meglio un artista sapesse attingere a quel linguaggio, tanto più era degno di essere definito "classico".

Il richiamo all'imitazione della natura ebbe il primo posto: ma l'imitazione perfetta della natura era già tutta contenuta nelle statue antiche (secondo loro) e che dunque il "classico" era l'equivalente del "naturale" o addirittura superiore ad esso.

Forte senso del corpo: espresso nella frequente rappresentazione della nudità. Ebbe un ruolo importante in ogni percezione del "classico". Questa nudità ideale però fu sempre problematica da un punto di vista cristiano, tramutandosi da "pagana" a "profana" o "laica". Eppure essa veniva proposta assai agevolmente nelle chiese (Cristo, i martiri ecc.) → santa nudità che comunque suscitò le accuse dei protestanti e dai padri del Concilio di Trento.

Rinascimento: solitamente questo termine si usa sia per spiegare l'insorgenza di determinati temi, motivi ecc. o per designare un'epoca subito successiva al Medioevo. Sebbene si pensi che le arti siano rinate con Giotto, l'invenzione del "Rinascimento" come oggi lo intendiamo si deve a Michelet (1840) e Burckhardt (1860). Il termine ebbe due implicazioni: 1. Definiva la storia culturale europea tra il '400 e il '500 come l'età della riscoperta del mondo e dell'uomo (dunque non si riferiva alle sole arti figurative). Dall'altro, la metafora della rinascita (che conteneva un rimando alla Risurrezione e alla *renovatio* interiore predicata dalla spiritualità cristiana) implicava il riferimento al mondo "classico" → fu fin dall'inizio un Rinascimento *dell'antichità*: si pensava ad esempio che Giotto avesse restituito alla pittura la dignità e la fama essa aveva *avuto fra gli Antichi*.

Queste rinascite possono essere lette secondo due opposti modelli interpretativi: secondo il primo modello (continuità), non ci sono tanto "rinascimenti" quanto "sopravvivenze" dell'antico; secondo l'opposto modello (discontinuità) l'antichità "classica" muore e rinasce ancora più di una volta. In entrambi i casi però l'assenza di "classico" = morte, presenza di "classico" = vita.

11. Il "classico" prima dell'"antichità classica"

Winckelmann non usava il termine "classico" per definire l'antichità, né lo usarono Ghiberti, Vasari o gli altri scrittori del '400 e '700. Anche se la parola "classico" entra in circolazione nel '500 e nel '600, il suo uso come sinonimo di antichità greco-romana non si stabilizzò prima degli inizi del XIX secolo. Prima di allora i termini più utilizzati erano "Antichi" e "moderni" per indicare il presente. La parola *modernus* era già nel latino di Cassiodoro, ma solo nei secoli XIII-XIV si cominciò a costruire l'opposizione polemica fra *antiqui* e *moderni*, dapprima nella pratica scolastica e poi in ambito religioso, con la *devotio moderna* di Geert Groote, una nuova religiosità che insisteva sulla dimensione interiore della fede e della preghiera. *Antiquus* non aveva il senso di un'etichetta cronologica, ma piuttosto il voler far rivivere le passioni e le virtù degli Antichi. Lorenzo Valla: spostò il confronto fra antichi e moderni sul terreno della purezza della lingua latina, e contrappose alla barbarie dei moderni la purezza degli antichi, al goffo latino medievale le eleganze del latino "classico" → chi sapeva scrivere in buon latino meritava il nome di *antiquus* → classico come radice, progetto e meta. La valenza dei due termini poteva però capovolgersi a seconda del contesto: ci si poteva dire fieramente moderni perché

convinti di aver superato gli antichi, moderni = innovatori (Occam e Groote), per altri invece gli antichi e chi sa scrivere come gli antichi sono superiori ai moderni (Valla). Poi vennero detti moderni gli artisti che praticavano la "maniera moderna" che era però tale (insiste Vasari) solo perché intrisa di conoscenza antiquaria e d'antico → "modernamente antico e anticamente moderno". Questa concezione portava ad una distinzione sempre più marcata tra Antichi (antichità che più tardi si sarebbe detta "classica" e moderni (l'epoca che più tardi si sarebbe detta "Rinascimento") → opposti, ma attraverso questa contrapposizione, l'antichità, veniva trasformandosi in qualcosa di remoto e concluso, e la sua autorità un tempo incontestabile, diveniva più salda ma anche più esplorata e quindi meno inafferrabile, più disponibile ad un paragone prima impensabile. Gli Antichi e i moderni però sono separati da una terza età dallo statuto più incerto. Nel Seicento la designavano (coniando una nuova parola) con "anticomoderno". Poi prevalse un'altra indicazione, cioè *media tempestas* ("Medio Evo", un'età di mezzo.

Nel corso del Seicento, poi, i moderni pensavano di aver ormai "digerito" gli antichi e perciò potevano ormai rivendicare la loro superiorità → costruire una nuova modernità della quale il "classico" fosse solo un ingrediente fra tanti → *Querelles des Anciens et des Modernes*, prese forma compiuta e culminò in Francia fra Sei e Settecento. Charles Perrault → l'accumulo progressivo delle conoscenze garantiva la superiorità dei moderni sugli Antichi. In questo c'era chi si opponeva a tale idea, ma il fatto che si potesse discutere sulla superiorità dei moderni o degli Antichi, allora non era più così solida l' *auctoritas* degli Antichi. Fu proprio sullo sfondo di questa *Querelle*, che la parola *classicus* tornò in circolazione nelle lingue europee. In latino, il termine *classicus* non era nato per definire epoche o fenomeni, ma apparteneva al linguaggio politico ed economico → per designare le sei *classes* dei cittadini romani → *classicus* era il cittadino appartenente alla classe più elevata dei contribuenti fiscali. Solo nel II secolo d.C., lo scrittore Aulo Gellio usa questo termine per definire uno scrittore di prim'ordine, non "della massa", buono da essere letto dai più ricchi e non dal popolo.

Nel Medioevo non si utilizzava il termine *classicus* per designare l'*auctoritas* degli Antichi. La parola prelevata da Gellio tornò in uso solamente nel '500, prima in francese e poi nelle altre lingue europee, ma solo in riferimento a testi letterari. Significativo è il fatto che il termine "classico" non fosse utilizzato necessariamente in riferimento ad autori latini o greci, "classico" si poteva riferire a qualsiasi testo, anche in lingua moderna, purché riconosciuto come esemplare. Tale significato venne poi ad intrecciarsi con un altro senso della parola *classis*, con riferimento alla scuola: "classico" = "che si studia in classe". Francia, "classique": designa opere e autori della letteratura francese indicati come normativi. Il termine entrò in uso soprattutto dopo la fondazione dell'Académie Française (1635). Un uso analogo si incontra occasionalmente dal XVII secolo in italiano e in inglese.

Normative per eccellenza erano le letterature greca e latina, perciò vennero dette occasionalmente "classiche", senza però creare una categoria a parte (per la quale valeva il termine di Antichi). Gli autori latini si dicevano "classici" perché riproducevano un latino liberato dalle "barbarie" medievali. Quelli greci perché indispensabili al progetto di recupero di un'antichità non solo romana. "Classico" poteva essere così un modello antico, ma anche uno più recente e anche appartenente alle varie culture nazionali, "classico" poteva essere qualcosa ora perfettamente aderente ai modelli greco-romani, ora per la ragione opposta, ossia perché riuscito a superare quei modelli, creando una nuova normatività.

Anche se "classici" erano detti solamente i testi letterari, proprio nelle stesse generazioni, gli artisti studiavano i monumenti dell'antichità, scegliendoli a guida per una radicale riforma dei linguaggi. Essi non chiamavano "classici" i loro modelli, ma parlavano con reverenza degli Antichi. Intanto prendeva forma e guadagnava status l'antiquaria → ogni segmento di questi studi serviva a ricostruire l'insieme, l'antichità violata e dispersa. La pratica artistica si andò quindi ad intrecciare con quella antiquaria. Il processo era già chiaro con Raffaello, artista ma anche attentissimo misuratore delle rovine di Roma per incarico di Leone X (poi anche Rubens, collezionista di antichità e antiquario). L'erudizione antiquaria traeva quindi alimento dall'attenzione degli artisti per l'antico. Per gli artisti lo studio del "classico" non fu fredda consultazione libresca, ma fresca attenzione al vero → fedeltà archeologica nei dettagli della pittura di storia.

Fra la fine del XVIII e il XIX secolo si verificò al contrario il divorzio fra pratica antiquaria e pratica artistica, e il progetto di ricomposizione dell'antico si canalizzò soltanto nelle università. Fu solo a questo punto che venne introdotto il termine "classico" come lo intendiamo oggi nel linguaggio accademico (es. antichità classica,

archeologia classica, musei di arte classica ecc.). in questo quadro però possiamo dire tale specificazione era necessaria a distinguere l'antichità greco-romana dalle altre antichità, ma la scelta di definirla "classica" implicava che quella fosse l'antichità per antonomasia, quella dominante. La nuova cultura "classica" era rivolta ai *classici* del presente, l'alta e media borghesia, le classi dirigenti (in opposizione, come diceva Gellio, ai *proletarii*). Come i sistemi educativi inclusero in posizione d'onore lo studio del latino e del greco, così anche i musei, da Londra a Berlino, vollero fregiarsi di marmi tolti ad Atene o a Pergamo, moltiplicandoli in calci da offrire a modello per gli artisti, ribadendo l'identità fra la tradizione europea e gli Antichi.

Eppure restano nell'uso della parola "classico" numerose contraddizioni. Questa stessa parola può ora designare l'intera antichità greco-romana, ora invece solo un segmento (es. l'Atene di Pericle). Oppure l'arte greca del V secolo a.C. in Sicilia può essere definita "anticlassica". la sua definizione generalizzante non ha impedito quindi che si cercasse di circoscrivere il "classico". Altri problemi terminologici sono stati messi in evidenza da Wladislaw Tatarkiewicz (1958). Egli ha descritto quattro significati della parola "classico":

a) Per denotare un valore, "classico" = "di prima classe", perfetto, modello.
b) Per denotare un periodo cronologico, "classico" = "antico greco-romano", o anche solo l'apogeo della civiltà greca.
c) Per denotare uno stile storico, "classico" → moderni che si ripromettono la conformità ai modelli antichi.
d) Per denotare una categoria estetica, "classico" = autori che hanno armonia, misura, equilibrio.

Infine, "classico" può essere definito da una serie di opposizioni binarie: nel '500 e nel '600 gli si contrappone il "gotico" (=arte medievale); nell'800 il "romantico" (ma anche il barocco); nel '900 il "primitivo" (=l'"autentico").

12. Il "classicismo" dei "classici"

Gli antichi ebbero una propria epoca "classica"? anche se non utilizzavano il termine "classico", gli Antichi hanno elaborato una visione retrospettiva di loro stessi che hanno poi trasmesso alle generazioni successive.

Ad esempio la narrazione storica di Winckelmann, che abbiamo visto, articolava lo sviluppo dell'arte greca secondo un percorso modellato sulla vita umana (infanzia esitante, pura giovinezza, maturità rigogliosa, lenta senescenza, morte). Winckelmann fu solamente un sistematore di questo schema storiografico, non l'inventore. Descrizioni di questo tipo possono trovarsi già nel Rinascimento negli scritti di Vasari, Ghiberti e Scaligero. Tutte queste consonanze si spiegano facilmente: tutti furono lettori di Plinio il Vecchio → scritti che si basano su trattati greci sull'arte (ormai perduti). Anche Vitruvio aveva organizzato le notizie su artisti e architetti proprio secondo questo schema biologico-parabolico (usato anche in poesia → Cicerone, Quintiliano). Plinio prendeva questo schema parabolico dalle proprie fonti greche, in particolare da Senocrate di Atene e Antigono di Càristo. Essi collocavano se stessi e la propria epoca nella parte discendente della parabola, dunque avevano già elaborato un'ammirazione per un'antichità trascorsa, superiore a quella presente e quindi in un certo senso "classica".

Questo paradigma biologico però non era nato inizialmente per descrivere lo sviluppo dell'arte: esso aveva preso forma nella scuola di Aristotele → organizzare la materia entro un quadro narrativo → es. la tragedia: nata come improvvisazione, essa cresce poco a poco che i poeti ne sviluppano la potenzialità, subisce numerosi cambiamenti, raggiunge la sua forma compiuta e infine si arresta. Il modello della narrazione storica, già in uso per la storia politica, veniva in tal modo applicato ad ambiti speciali, e in particolare alla storia delle *technai*. Un discepolo di Aristotele, Dicearco da Messina, ebbe l'idea di scrivere una *Vita della Grecia* in cui la storia dei Greci, era esposta secondo una sequenza biologico-parabolica e assimilata al *cursus vitae*; ma rispetto alla storia della tragedia (che si arrestava alla fase della sua maturità) Dicearco introduceva, per analogia alla morte individuale, un finale catastrofe. Questa proposta di adattare lo sviluppo della storia al modello della vita umana fu ripreso anche dal più grande degli eruditi romani, Marco Terenzio Varrone, nella sua *Vita populi Romani* → noto a Plinio

Plinio aveva dunque due ottime ragione per applicare questo paradigma biologico-evolutivo alle arti figurative: il modello di Dicearco (filtrato attraverso quello di Varrone) e le sue fonti di storia dell'arte. Il modello biografico della storia e della storia dell'arte influenzò, attraverso Plinio, i trattatisti moderni, da Ghiberti fino ad arrivare a Winckelmann. Ma già dal IV-III secolo a.C., l'idea che l'apogeo della civiltà greca fosse ormai alle spalle portò, ad esempio, gli artisti a "pescare" da Fidia o da Policleto modelli da rilanciare, al punto che gli archeologi hanno potuto definire "neoclassica" molta scultura di età ellenistica (nascono e si diffondono stili "neo-attici" e "neo-arcaici".

Questo culto del passato coinvolse anche i nuovi collezionisti romani: essi cercavano avidamente le grandi opere del passato (per poterle esporre al pubblico, o in casa loro).

Due sviluppi importanti di quei due secoli: la nascita del genere letterario della storia dell'arte, e più tardi la fioritura dell'industria delle copie dalle sculture "classiche", che venivano riprodotte in calco e poi tradotte in marmo e/o in bronzo. Era un fenomeno nuovo: copiare presuppone un pubblico ansioso di possedere, se non gli originali almeno le repliche dell'arte più apprezzata. Quell'industriale seriale delle copie ebbe un effetto non previso: una volta scomparsi quasi tutti gli originali greci, è solo attraverso le copie che noi conosciamo l'arte di artisti come Policleto o Mirone, dei quali nessun originale è sopravvissuto.

Accenno storico per comprendere meglio: secondo alcune fonti, già nell'Atene del V secolo a.C. la catastrofica conclusione delle guerre del Peloponneso innescò un senso di decadenza delle fortune della città, e dunque forme di nostalgia del recente passato. Il rimpianto per la forma "classica" della *polis* e per le idee di comunità e autonomia cominciò in Grecia molto presto, dopo che la perdita di iniziativa politica aveva minato non solo il vecchio regime (ceto dei cittadini armati), ma anche l'ideale della *koiné eirene* ("pace comune"). Le nuove élite si fondavano invece sulla ricchezza, sulla mobilità dei capitali e sull'organizzazione del consenso.

Si può ipotizzare che la nostalgia degli intellettuali per la passata grandezza dei Greci rispecchiasse un senso condiviso di marginalizzazione delle *poleis* rispetto ai grandi scenari politici, di una loro "perdita di libertà" (cioè nella capacità di autogovernarsi). Quindi la storia politica, e non solo la storia culturale o la storia dell'arte, è il quadro interpretativo nel quale va visto il "classicismo" degli Antichi.

Gli stessi Antichi hanno avuto i loro "classici", ciò a portato i moderni a individuare un più ristretto periodo che meritasse il titolo di "classicio" → riflettori sull'Atene del V secolo a.C.

Tuttavia, gli Antichi, non misero mai a punto in forma compiuta un modello di sviluppo storico focalizzato sulla rinascita (Rinascimento) come successiva alla morte. Ciò accadde solo in età moderna, per esaltare l'arte italiana del '400 e del '500: come le arti erano morte alla fine dell'antichità, così esse potevano rinascere, e di fatto erano rinate. In questo modo il modello biologico-parabolico, con l'aggiunta della ri-nascita, diventava un modello ciclico, infinito susseguirsi di catastrofi culturali a cui succedono altrettante rinascite. Era necessario tornare agli Antichi, ridar loro vita e renderli attuali col contrapporli ai moderni; anzi, fare se stessi simili agli Antichi per comprenderli a fondo. Si cercò allora il "classico" più nella Roma di Augusto che nell'Atene di Pericle, ma inaugurò anche un meccanismo ricorrente nella storia culturale dell'Occidente: il legittimare il presente scegliendo i "modelli giusti". A innescare ciò fu appunto la volontà di un ritorno al passato, a cui concorsero anche le fonti greche di storia dell'arte e le copie romane, e furono alla base di ogni ideale moderno di "classico".

Gli Antichi però non avevano una parola per designare il "classico" → Plutarco per designare le opere poste da Pericle sull'Acropoli disse "per *bellezza* fu subito, già allora, *antica*, ma oggi esse ci appaiono fresche come fossero state appena ultimate…".

L'antichità degli Antichi, quindi, ha suggerito e generato tutte le nostre immagini dell'antichità, tutti i nostri "classicismi".

13. Eternità delle rovine

In questo modo l'iterabilità *ad infinitum* finisce per diventare una caratteristica essenziale, facendo seguire ad ogni morte una resurrezione sempre nuova. Così il modello biologico della storia se ne differenzia. L'uomo muore e non rinasce, il "classico" muore per rinascere, ogni volta uguale a se stesso e ogni volta diverso. Questo modello ciclico attraversa tutta la storia culturale europea. In tutto il suo corso si moltiplicano così le rinascite. Ma le idee di continuità e rinascenza non si contraddicono l'un l'altra? Persino gli storici dell'arte "classica" hanno individuato delle rinascenze (o delle fasi classicistiche) all'interno del suo stesso sviluppo. La rinascenza è diventata una categoria di giudizio onnipervasiva, nata per definire il Rinascimento e poi applicata retroattivamente (per analogia) ad altre età e processi culturali. L'insistente uso e riuso di questa categoria comporta una perenne oscillazione fra modelli continuistici e modelli incentrati su discontinuità. Si potrebbe dire che il "classico" prende una forma diversa non solo rispetto ad ogni sua rinascenza, ma anche ogni volta che esso viene evocato dagli specialisti come categoria di interpretazione storica. Anche oggi sarebbe facile rintracciare molte diversificate definizioni, concezioni, usi del "classico".

Ernst Howald → indica la rinascita del "classico" come la "forma ritmica" della storia culturale europea. La diagnosi di Howald porta però ad una domanda: questa "forma ritmica" è davvero peculiare della tradizione occidentale? E perché? Questo tema di incrocia con un altro: il rapporto coi mutili monumenti dell'antichità, quelli che attestano la sua fine ma al tempo stesso ce ne rendono le tracce presenti e incombenti → testimoniano la morte e al tempo stesso la rinascita. Le rovine sono quindi sia una epitome metaforica sia una testimonianza tangibile.

Secondo la tradizione occidentale, le rovine segnalano sia un'assenza sia una presenza, sono un'intersezione fra il visibile e l'invisibile: ciò che è invisibile (o assente) è messo in risalto dalla frammentazione delle rovine, dal loro carattere "inutile" (non più funzionale) e/o incomprensibile, ma la loro presenza visibile testimonia la durata, l'eternità, delle rovine, la loro vittoria sullo scorrere irreparabile del tempo. Detto attribuito a Beda "Finché starà il Colosseo, starà Roma; finché starà Roma, starà il mondo" → non si riferisce al Colosseo nel suo pieno fiorire, ma come ad un gigantesco rudere che continua a morire ad ogni istante, eppure vive ancora. Non solo perché sfidano il tempo, ma anche grazie alle reazioni e alle riflessioni che suscitano, le rovine possono essere percepite in un loro nuovo status codificato come tale: come rovine.

Chateaubriand → gli uomini hanno una segreta attrazione per le rovine, a causa di un sentimento del sublime suscitato dal contrasto fra la nostra condizione umana e la caduta dei grandi imperi. Ma forse Chateaubriand aveva torto: quell'attrazione e quel sentimento sono piuttosto una peculiarità della cultura europea. Forse le rovine si legano a quella sequenza di rinascite, a quel periodico morire e risvegliarsi dell'antichità. Si può ipotizzare che questa peculiarità abbia la sua matrice in un evento che ha segnato la storia e la memoria culturale dell'Occidente: la brusca frattura segnata dal crollo di Roma (476 d.C. – Romolo Augustolo, ultimo imperatore di Roma). Questo comportò nel suo insieme una drastica rottura di continuità → crollo di una religione, crollo di un'organizzazione dello Stato e del territorio, crollo delle istituzioni, crollo dei valori ecc.

Nulla di paragonabile a questa "fine del mondo antico" è mai accaduto in altre grandi tradizioni culturali, come quelle dell'India, della Cina, del Giappone.

Studio di Wu Hung → confronto con la cultura cinese: in essa il senso delle rovine non ha proprio nessuno posto. Nella pittura appaiono molto raramente rappresentazioni delle rovine, molto tardi e solo in pittori che risentirono dell'influenza europea, con Fan Qi. Nessuna scena è mai posta su uno sfondo di rovine, né mai viene rappresentato un uomo che visita, osserva o riflette sulle rovine.

Genere tradizionale della poesia cinese → *huaigu*, cioè "meditazione (o lamento) sul passato" → si presta benissimo alla descrizione delle/riflessione sulle rovine; ma non contiene nulla di paragonabile alla tradizione europea. Due parole che designano due concetti fondamentali, adatte a parlare delle rovine: *xu* e *ji*. *Xu* indica "il vuoto", "la desolazione", "la distruzione", ed è presente in alcuni huaigu, e in dipinti che appartengono a questo genere, e contengono esperienze e riflessioni di un viaggiatore. Ma le rovine menzionate nei testi e nei dipinti non sono mai edifici abbandonati: piuttosto sono campi non coltivati o alberi vicini alla morte; rovine, ma della natura. *Ji* designa le rovine piuttosto come "tracce" di qualcos'altro, in particolare di personaggi del passato. Come scrive Wu Hung, *xu* sottolinea la cancellazione, *ji* ne evidenzia la sopravvivenza. In questo senso qualsiasi cosa può diventare *ji*, una volta stabilita un associazione con un evento o un personaggio del passato.

Ma appunto, nella maggior parte dei casi il tema è affrontato mostrando elementi del paesaggio naturale, piuttosto che delle rovine vere e proprie. Solo in pochi casi, subito dopo la fine della dinastia Ming vengono rappresentate scene di *Visita a una stele*. Ma le stele sono sempre poste in un paesaggio e rappresentate come perfettamente intatte, non in rovina. L'elemento che sottolinea il passaggio del tempo non è la stele appunto, ma gli alberi erosi e contorti. Le stele denotano il passato, non il trascorrere del tempo. Anche gli antiquari cinesi non collezionavano le stele, ma i loro ricalchi a inchiostro, giacché il loro interesse era nella calligrafia.

Si indicavano con reverenza numerosi alberi che ricordavano eventi o personaggi del passato, e quando uno di questi moriva, se ne piantava un altro nello stesso posto. Ma gli edifici in rovina non erano visti suscitavano venerazione o riflessione, se ve ne era uno importante (in rovina) lo si ricostruiva nuovo, sennò veniva abbandonato e rimosso dalla memoria culturale. Secondo Wu Hung questo atteggiamento continua ancora oggi. In Cina gli edifici antichi non hanno cittadinanza nella memoria culturale. I simboli che la natura stessa offre per descrivere la decadenza, la rovina, il tempo ecc. sono visti come più potenti rispetto ai prodotti umani (e occupano tutto lo spazio disponibile).

Ruolo della natura in Occidente: la natura ha un ruolo fondamentale nella percezione delle rovine. Georg Simmel → la rovina mostra una sintesi fra natura e cultura. Un prodotto dell'uomo viene percepito come un prodotto della natura. Ma le rovine ci dicono e ci ricordano tante cose (dei loro costruttori, frequentatori, di chi li distrusse, saccheggiò, e infine restaurò). In questo senso la cultura occidentale si distingue anche da quella bizantina: nell'impero d'Oriente vi furono rovine, ma vennero di rado rappresentate nell'arte. Poiché i bizantini chiamavano se stessi *Rhomaioi* (Romani), il loro senso di assoluta continuità (dell'impero romano) tolse alle rovine tutto il loro pathos. Le rovine non vennero mai intese, quindi come un trapasso di età.

Evento paragonabile alla caduta dell'impero romano ("fine del mondo antico") → caduta degli imperi precolombiani in Messico e in Perù: le civiltà travolte dai *conquistadores* lasciarono dietro di sé imponenti rovine, ma comunque il senso delle rovine non è paragonabile a quello che abbiamo avuto in Europa, per motivi contrari a quelli verificatisi a Bisanzio e in Cina (eccesso di continuità). L'America precolombiana venne forzatamente cristianizzata e ispanizzata (eccesso di discontinuità). La nostalgia che la fine di quelle civiltà lasciò non fece in tempo ad essere elaborata proprio per la brusca emarginazione di coloro che potevano provare ed elaborare quel sentimento. Quindi, non sembra esistere un senso "indigeno" delle rovine, ma solo un senso esogeno, indotto dall'assunzione di elementi culturali di stampo europeo. Questo senso "esogeno" e comparativo delle rovine è più simile a quello della Cina che a quello europeo, per sua natura "endogeno"; lo stesso si può dire del Giappone dove la rappresentazione di rovine in relazione alla storia comincia solo dal 1880, dopo l'apertura del Paese agli influssi occidentali.

In sintesi: il senso delle rovine è proprio della cultura occidentale. Reso possibile grazie al singolare equilibrio tra continuità e discontinuità che seguì al crollo dell'impero romano. Pathos delle rovine → rinascere come condizione indispensabile della tradizione e della memoria.

14. Identità e alterità

A questi ritorni e rinascite si alternarono molte contrastanti declinazioni del "classico".

'900 → due visioni del "classico": la prima opzione (a-storica) vede nel "classico" un inalterabile e perpetuo sistema di valori, universali, senza luogo e senza tempo. I valori di cui si parla sono quelli messi a punto dai Greci, diffusi e trasmessi dai Romani, e giunti fino a noi. L'altra visione invece si sforza di storicizzare il "classico" calandone i vari momenti nelle relazioni interculturali, vedendolo non come qualcosa di immacolato → comparazione con altre culture.

Negli anni tra le due guerre continuarono a perpetuarsi queste due visioni, ma si tradussero in una polarizzazione accesa. A un estremo → massiccio riuso del "classico" promosso dai regimi totalitari (Italia, Germania). Essi riproposero le tensioni verso l'"autentico" come forma primordiale e rigenerante del "classico" (posto però in un contesto nazionalistico) → "classico" come originario serbatoio di valori, perpetui e immutabili, ma schematizzabili e manipolabili → "strumento di fascinazione e di arcaismo mitico … che

dovrebbe guarire la modernità dai suoi guasti" (M. Pezzella), proposto quindi come matrice di un nuovo ordine futuro → NO rivisitazione del "classico", ma proporlo come forma aggiornata in competizione con la modernità → affermare la piena identità del presente con quel passato mitico, e proiettarla in un futuro immutabile e mitico quanto il passato. Architetture di Albert Speer per il suo Führer → bisognava prevedere fin dalla loro fase progettuale il loro futuro "valore di rovina", che essere avrebbero assunto alla fine dei tempi.

A questa visione del "classico" si opposero altri studiosi che continuarono a cercare non l'identico, ma il diverso → Aby Warburg (1866-1929), uno storico della cultura che elaborò la propria visione del "classico". Warburg si interrogava sulla natura del "classico" non da classicista, ma dalla sua necessità di spiegare la natura del Rinascimento (che era il suo principale oggetto di studio). Sebbene il "classico" fosse una matrice potente, secondo lui la centralità di quella resurrezione esigeva una spiegazione più profonda → affrontare terreni inesplorati, non l'età classica e nemmeno quella rinascimentale, ma la ricerca degli strumenti concettuali per spiegare la "rinascita" in termini di storia culturale. **Perché il "classico" ora si serra come un sepolcro, ora si dischiude a nuova vita? E perché a ogni sua incarnazione varia così profondamente?** Questa sopravvivenza dell'antico, e cioè la ricomparsa anche a distanza di secoli, di formule iconografiche e nessi culturali apparentemente defunti per sempre, apparirà a Warburg come il dramma centrale della memoria culturale europea. Il processo per cui schemi iconografici e formule espressive risorgono a distanza di secoli può essere descritto come un'alternanza di perdita di significato e riacquisto di significato. Questa riappropriazione di un patrimonio artistico (es. Rinascimento fiorentino) va spiegata, secondo Warburg, attraverso un atto di immedesimazione che implica la riscoperta del significato (e delle emozioni estetiche connesse) dietro la rigidità della formula fuori uso.

Hermann Usener (maestro di Warburg) → il nome di ogni dio contiene in sé il nocciolo della sua "essenza divina". Il *nomen divinum* ha una radice, e in quella radice brucia, ancora riconoscibile, l'impulso originario che l'ha forgiata. Anche secondo la scienza della cultura di Warburg, le formule espressive create dagli Antichi ebbero una forza tale da conservarsi intatta, nonostante quelle formule fossero rimaste inutilizzate per secoli. Ma è proprio grazie al loro nucleo espressivo che quelle formule potessero essere "riconosciute" dallo sguardo di un artista, riattivate e rimesse in circolazione → quindi un artista che coglie le potenzialità di uno schema iconografico antico e lo riusa restituendogli l'antica intensità è mosso da una sorta di pulsione etimologica.

In questo senso si può dire che Usener e Warburg utilizzavano sì al meglio gli strumenti dello storico, ma con in mente una domanda tanto radicale da rendere insoddisfacente ogni risposta che restasse circoscritta ai greci, ai romani, o all'Europa. Perciò ricorsero allo strumento della comparazione dei Greci e dei Romani con altri popoli (soprattutto con usanze "primitive") o del Rinascimento europeo con altri "rinascimenti". Nel progetto di Warburg in particolare era necessario spiegare la risposta estetica dell'uomo davanti alle immagini prescindendo dallo status dell'arte nella società contemporanea, e cioè all'artisticità come valore. Nella risposta estetica dell'uomo moderno egli riconosceva un nocciolo proprio della natura umana e perciò identico a quello dell'uomo primitivo → immagine come strumento per l'orientamento dell'uomo nel mondo. Il meccanismo ritmico di morte e rinascita di quelle immagini gli parve perciò un filo rosso da seguire a ritroso per capire non solo la loro nascita ma anche il loro periodico sgretolarsi → comprendere l'alternarsi di memoria e oblio e ci minaccia. Ma in questo contesto Warburg doveva confrontarsi con la concezione dominante de l "classico" come punto fondamentale per l'educazione di élite (in particolare nella Germania del suo tempo). Vedi i due versi di Goethe (p.99-100).

Le date di Usener e Warburg mostrano quanto sia antica la l'esigenza di studiare il la cultura "classica" in virtù della sua alterità, non per la sua identità alla nostra. Anche la comparazione con le altre culture per comprendere meglio il "classico" risale a molto tempo prima (almeno già dal '700); ma più indietro ci spingiamo nel rintracciarne le radici, più si fa chiaro quanto siamo lontani dall'averla soddisfatta. La scelta di rendere il "classico" più comparabile con altre culture vorrà dire incrinare e infine distruggere quella rotonda, a-storica classicità a cui si ancorano tanti progetti e discorsi della storia della cultura moderna. La storia e le civiltà "classiche" possono così diventare un "altrove" che si estenda insieme nello spazio e nel tempo, un'altra terra dove viaggiare, e sorprenderci delle presenze inaspettate e ritrovarci qualcosa di familiare → più ampio e arioso paesaggio. Comprendere le diversità per non rendere la storia e la memoria piatta → gioia dello scoprire e del riconoscere.

15. Storie di ritorni

Se vogliamo capire il vero significato del "classico" è opportuno rifiutare sia l'idea che la tradizione culturale dell'Occidente sia in sé chiusa e conclusa, sia l'idea opposta, cioè che la tradizione culturale occidentale non esiste come tale, in quanto non ha nessuna peculiarità distintiva. La prima di queste concezioni si traduce come una posizione di superiorità dell'Occidente; la seconda (spesso una conseguenza della prima) rischia di appiattire processi culturali di grande complessità, senza, quindi, comprenderne il senso.

Ma per quanto la tradizione culturale occidentale sia connessa con le altre (senza le quali non può intendersi), essa ha tuttavia almeno una sua peculiarità distintiva, e cioè quel continuo alternarsi di "morti" e "rinascite" che Ernst Howald ha chiamato "forma ritmica". Perciò essa ha elaborato uno specifico status e "senso" delle rovine: questo modello di storia culturale ha bisogno delle rovine del passato, intorno a cui annodare e costruire segmenti di memoria, a differenza di altre civiltà in cui prevale il senso di continuità. Si può quindi ipotizzare che la continuità implica forme e livelli di oblio; mentre la discontinuità rafforza l'*auctoritas* dell'Antico, crea come un nodo per la memoria → la consapevolezza della distanza è un potente incentivo alla reinvenzione creativa, che ogni volta si avvale di elementi "pescati" dal passato.

Ma la "forma ritmica" è davvero una peculiarità occidentale? Si può trovare più di una risposta → (es.) nelle culture amerindiane è molto diffusa l'idea che l'umanità presente (anzi il mondo intero) sia il risultato di una serie di catastrofi, a ciascuna delle quali segue un atto creativo. 1) Vedi mito Hopi (p. 103) → secondo la cosmogonia hopi, quello di oggi è il Quarto Mondo, che risulta dalla distruzione dei primi tre. Quello degli Hopi non è un caso isolato. 2) Ad esempio, in India, i testi vedici presentano una visione ciclica del cosmo, che passa attraverso un infinito numero di creazioni e distruzioni. 3) Anche la Bibbia stessa presenta due drastiche cesure nella storia dell'uomo: la Cacciata dall'Eden, e il Diluvio Universale. 4) In Irlanda una tradizione raccolta dal *Lebar Gabála* ("Libro degli Insediamenti") presenta il popolamento dell'isola come una serie di invasioni, ciascuna delle quali finisce con la morte di tutti gli invasori, fino dall'ultima, dalla quale discendono tutti gli Irlandesi. 5) *Palaioi logoi* (Antichi racconti) → III libro delle *Leggi* di Platone → dialogo fra un Ateniese e il Cretese Clinia: tema iniziale → origine della *politeia*, cioè delle forme di governo, poi il tema si sposta sul mutamento delle forme di governo via via che le *poleis* divennero piccole e poi grandi (o viceversa), da buone si fecero cattive (o viceversa). Ma questo continuo cambiamento delle cose umane null'altro è che la prosecuzione di un generale stato di mutevolezza del mondo → "il mondo degli uomini è stato travolto da numerosi cataclismi, in modo che ogni volta solo pochi fossero i sopravvissuti … e inesperti di ogni arte", ad ogni catastrofe dovette seguire un nuovo, faticoso, inizio della civiltà. Quindi, tutti questi esempi servono a farci capire la rappresentazione della cosmogonia (ma anche della storia culturale) come un'alternanza di catastrofi e rinascite potrebbe essere presente anche in altre civiltà e culture non qui menzionate.

Ma se questo paradigma è tanto diffuso, in che cosa consisterebbe la peculiarità della tradizione culturale dell'Occidente? Nella tradizione occidentale (e probabilmente solo in quella) il tempo storico si innesta sul tempo mitico, anzi si sostituisce ad esso. Al modello universale delle catastrofi proiettate in un "prima" remoto e incontrollabile, si sostituisce una sequenza di concrete morti e rinascite, databili e documentabili, che si incarnano in rovine tangibili, tali da poter essere studiate, ricostruite, ricondotte ad una integrità (parziale o virtuale), riducendo o addirittura azzerando la portata della catastrofe che le distrusse. Il modello mitico delle catastrofi ha potuto incarnarsi nella storia, anzi diventare oggetto di indagini storiche. Questo fu ed è il punto saliente e caratterizzante della tradizione culturale occidentale. Carlo Ginzburg → la tradizione culturale occidentale possiede una "grande capacità inclusiva, reale e potenziale) grazie alla quale Picasso "riuscì a decifrare i codici delle immagini africane" giustapponendole e riconoscibili echi dell'arte classica → "la forza di una tradizione culturale che aveva fornito giustificazioni ideologiche e strumenti intellettuali per la conquista del mondo da parte dell'Europa".

Se pure la storia ha un movimento ciclico e ricorsivo, è importante osservare che "i ritorni sono ogni volta simili ma anche diversi, perché modificati dalle nuove situazioni in cui si verificano. Il cerchio del ritorno si completa ogni volta ad un livello diverso" → quindi non si tratta di un cerchio, ma di una spirale. Le rinascite, anche se simili e con elementi in comune, sono sempre originali. Via via che la spirale si avvita nel tempo, il "classico"

viene riclassificato in ruoli in parte ricorrenti e in parte nuovi → continuo processo di de-significazione e ri-significazione.

Distinzione di Claude Lévi-Strauss → società "fredde" e società "calde". Le società fredde non sono fuori della storia, anzi hanno un passato antico quanto il nostro; questa freddezza per Lévi-Strauss non è una mancanza, ma il prodotto di un'evoluzione culturale. Le società fredde perseverano nel loro carattere mediante il mito, il rito. Le società calde invece generano il mutamento mediante lo sviluppo tecnologico e la memoria storica.

Jan Assmann nega la presenza di società fredde e società calde → secondo lui, le varie culture elaborano nel tempo diverse strategie di gestione della memoria culturale, diversi usi del passato, che contengono elementi dell'uno e dell'altro polo: le società si autodefiniscono, in quanto ciascuna mescola in modo ad essa peculiare, e con combinazioni sempre nuove, generatori di "freddezza" e generatori di "calore".

In base a tutto ciò si può dire che: l'assorbimento del tempo mitico e ciclico delle catastrofi (elemento "freddo") entro il ciclo storico (elemento "caldo") delle morti e delle rinascite dell'Antico, con le sue rovine, ha rappresentato un elemento peculiare della tradizione culturale europea, un suo singolare punto di forza.

16. *Futuro del "classico"*

A ogni sua nuova incarnazione, il "classico", riflette di volta in volta un progetto.

Le oscillazioni e le contraddizioni nella definizione e nell'uso del "classico", non ne mettono mai in dubbio l'esistenza, ma semmai l'identità e l'identificazione. Tuttavia, se è possibile farne usi così diversi (anche opposti) è perché continuiamo a connettere al "classico" valori ritenuti universali, come la perfezione, la misura, l'equilibrio, la grazia e la naturalezza di espressione → valori e messaggi sempre attuali, perpetui e atemporali → questa attualità della "classicità" (soprattutto greca), non è solo frutto di questi usi e abusi: al contrario, essa viene spesso data per scontata, ritenendola "pre-ideologica" → il carattere atemporale della civiltà e dell'arte "classica" prende tanta più forza tanto più si rimuove la coscienza del processo storico che ha determinato le forme del "classico", ciò ne relativizza e delimita il significato → è in nome del suo preteso carattere immutabile e paradigmatico che l'antichità greco-romana ha finito con l'essere identificata come la radice comune della civiltà occidentale.

Però è assai caratteristico del nostro tempo il fatto che l'educazione "classica" possa resistere e consolidarsi proprio mentre il posto della cultura "classica" nei percorsi educativi e nella cultura generale si restringe ogni giorno di più. È infatti più facile usare e perpetuare lo stereotipo della "classicità" come culla dell'Occidente (dato che decresce il numero di cittadini che potrebbero dubitarne con cognizione di causa) → anche questa immagine del "classico" rispecchia un progetto: costruire un'identità salda e indubitabile per l'Occidente. Quest'immagine del "classico" (di tradizione hegeliana) si intreccia con la concezione di un Occidente dalle frontiere ben chiare e chiuse, caratterizzato da forte dinamismo (al contrario di un Oriente statico) → visione eurocentrica, civiltà occidentale come superiore ad ogni altra, legittimata alle politiche egemoniche di colonialismo. Opposizione Greci/barbari = Occidente/altri → questa riduzione della complessità delle culture antiche porta a banalizzare e a svuotare la cultura "classica" nel momento stesso in cui ne dichiara la superiorità. Atemporalità del "classico" sfruttata dai regimi totalitari. Anche bel nostro tempo vi sono due opposti usi del "classico": quello che lo iconizza come un immobile sistema di valori e quello che vi cerca la varietà e la complessità dell'esperienza storica. Il primo uso agevola il continuo regresso degli studi "classici" nei percorsi formativi, perché si accontenta di poco; il secondo richiede di interrogarsi a fondo sul possibile significato e futuro del "classico" nella scuola, nell'università, ecc.

A quell'immagine di un "classico" sempre uguale a se stesso, esiste un'alternativa: saggio di Lévi-Strauss → la riscoperta dell'antichità "classica" – nel Rinascimento – può essere vista come "una prima forma di etnologia" poiché "si riconobbe che nessuna civiltà può pensare se stessa, se non dispone di altre società che servano da termine di comparazione" → la rinnovata presenza dell'Antico introdusse così "la tecnica dello straniamento" come esercizio intellettuale, innescando così una rivoluzione culturale di enorme portata, le cui conseguenze giungono fino a noi. Secondo Lévi-Strauss il sorgere dell'etnologia segnò un'estensione del primo umanesimo:

allo studio degli Antichi (un "altrove" nel tempo) seguì per naturale evoluzione, quello delle civiltà extraeuropee (un "altrove" nello spazio). Tre umanesimi di Lévi-Strauss → 1) ebbe per oggetto di studio l'antichità greco-romana, 2) il secondo le grandi civiltà orientali, 3) il terzo le culture un tempo dette "primitive", quelle "senza storia", i popoli allo stato di natura → egli ci propone quindi di considerare il confronto con gli Antichi come una forma di antropologia latente. Il suo modello si incentra sul Rinascimento e quindi ingloba il tema perenne del "classico" che muore e risorge: si presenta insomma come una versione, declinata in senso antropologico, della diagnosi di Howald. Ma nella versione di Lévi-Strauss la riscoperta del "classico" non è associata ad un sistema stabile di valori occidentali che si contrappongono agli "altri"; al contrario, essa è messa in serie con la riscoperta delle culture "altre", in un crescendo che parte dal "classico". Ritornando, uguale e diverso, di generazione in generazione, il "classico" si intreccia in modo sempre crescente con elementi di altre tradizioni culturali. Trae la sua forza dal fatto di essere sempre più "inclusiva". In questa visione, i due poli **identità** e **alterità**, risultano fortemente dislocati: esse possono anzi convivere.

La domanda di Momigliano da cui siamo partiti ne riceverebbe una risposta nuova: vale la pena di studiare il "classico" greco-romano nella spola tra identità e alterità, e cioè *sia* perché lo sentiamo "nostro", *sia* perché lo riconosciamo "diverso" da noi; *sia* perché è intrinseco alla cultura occidentale, *sia* in quanto induce a studiare e comprendere le culture "altre"; *sia* perché serbatoio di valori in cui riconoscerci, *sia* per ciò che ha di estraneo.

Se questo è vero, gli studi "classici" non solo dovrebbero contestare l'immagine di un'antichità atemporale e immobile, ma anche proporre una visione del "classico" proiettata nel futuro. Per poterlo fare bisogna partire da una concezione unitaria delle "scienze dell'antichità", e dunque contrastare la segmentazione delle discipline classicistiche → che impedisce di riconoscere la progressiva marginalizzazione degli studi "classici" nel mondo contemporaneo, e dunque di riflettere sui destini del "classico". Possiamo quindi riconoscere tre principali indirizzi tutti in stretta interazione tra loro:

1) Il "classico" dovrebbe essere inteso come piattaforma d'origine delle culture vernacole dell'Europa moderna, ma con coscienza di quel suo iterato morire e rinascere → "forma ritmica".
2) L'età "classica" greco-romana potrebbe essere vista come un gigantesco esperimento di globalizzazione economico-culturale, che culmina nei secoli centrali dell'impero romano. La storia culturale dell'età "classica" può essere il luogo privilegiato di analisi del confronto fra culture → si presta all'esplorazione dei debiti reciproci fra culture antiche → questi intercambi ci riguardano da vicino, perché da essi nascono le culture d'Europa.
3) Il "classico" può e deve essere la chiave d'accesso a un ancora più vasto confronto con le culture "altre" in un senso "globale". Questo deve valere non solo per ciò che afferma Lévi-Strauss: altre culture sono impregnate di testi, immagini, pensieri che hanno a che fare con le civiltà "classiche"; oppure perché è necessario esplorare i tempi lunghi della storia di tutte le culture, privilegiando i momenti di intercambio; o ancora perché le forme di egemonia culturale possono essere un buon modello di riferimento per intendere analoghi processi del mondo contemporaneo → evocare l'altro-da-sé che è dentro di noi (il "classico") può essere un passo per intendere le alterità che sono fuori da noi (le altre culture).

Va aggiunto che chi intenda negare ogni permanenza del "classico" nel mondo contemporaneo dovrebbe almeno saperne qualcosa per evitare di restarne catturato senza accorgersene → esempio Llewellyn Morgan → il poeta latino Lucilio (II secolo a.C.) scrisse che il popolo romano fu "spesso sconfitto in battaglia, mai però in una guerra"; questa citazione fu popolarizzata nel Rinascimento da Erasmo da Rotterdam, diventando allora un *topos* diffusissimo. Viene usato ancora oggi, ignorandone l'origine – in polemica con la cultura occidentale → il nigeriano Dahiru Yahya, che propugnando l'introduzione nel suo paese della *shariah* contro ogni influsso occidentale dichiara che, negli scontri con l'Occidente, l'Islam "ha vinto e perduto molte battaglie, ma non ha mai perso la guerra". Queste invettive contro l'Occidente si nutrono di frammenti di cultura "classica" occidentale, ignorandone l'origine. Qualcosa di simile si potrebbe dire della Nausicaa giapponese o della citazione omerica proposta da un taliban; ma anche del diffuso citazionismo di immagini e testi "classici" che pervade la cultura occidentale → il riuso del "classico" per segmenti staccati da ogni contesto storico reintroduce un uso della storia *per exempla* e non secondo una concatenazione di eventi. Anche questo sviluppo non è senza precedenti: l'antichità fu intesa come serbatoio di *exempla* già nel Medioevo, ma l'enorme

vitalità del modello “classico” implicito in quegli *exempla* ebbe allora per effetto di consolidare la nozione che il “classico” era buono da citare, e doveva essere anche interessante da conoscere. Ora come allora, la frammentazione del “classico” in unità decontestualizzate (buone da citare) lo distrugge, ma anche lo trasmette e lo perpetua.

È opportuno concludere dicendo che, anche in un contesto globale, il “classico” greco-romano conserva una peculiarità unica e irripetibile, che ne rende necessaria la conoscenza anche per comprendere meglio gli elementi costitutivi della civiltà contemporanea europea → peculiarità → la rinascita del “classico” può essere considerata la “forma ritmica” della storia culturale europea, della quale è una caratteristica non solo essenziale, ma unica: a quel che pare non è accaduto altrove che il modello mitico del ritorno ciclico si sia incarnato nella storia. L’acuta nostalgia del passato che conduce alle rinascite genera (in particolare da Petrarca in poi) un grande sforzo di ricostruzione storica di quell’età conclusa. Si può dire che la “forma ritmica” della storia, nella tradizione occidentale, assume un ruolo fondante non solo nell’antropologia come disciplina, ma anche per la stessa idea di confronto fra culture: essa innesca la stessa curiosità per le altre culture → la cultura “classica” fu fortemente ibridata già in antico dal contatto con altre culture. Si può ipotizzare che il suo periodico riaffiorare abbia avuto l’effetto di accentuare a ogni rinascita i tratti misti del “classico”, rendendolo permeabile a nuovi influssi nel momento stesso in cui diventava modello e punto di riferimento. In più si può dire che il suo essere ibrido e aperto a nuove ibridazioni ha favorito le sue ripetute rinascite → ciclico ritorno degli dèi antichi → l’essenza del “classico” in quanto risultato di scambi e mescolanze e la forma ritmica sono dunque due facce della stessa medaglia.

Alla luce di tutto ciò, il “classico” potrebbe apparire più interessante e potrebbe essere ancora oggetto di studio di attenzione e di studio, e avrebbe senso riproporlo anche a scuola, non più come immobile e privilegiato gergo di élite, ma come chiave di accesso alla molteplicità delle culture del mondo contemporaneo. Il “classico”, piuttosto che modello immutabile, ridiventerebbe lo stimolo a un serrato confronto non solo fra Antichi e moderni, ma anche fra culture “nostre” e “altre”. Quanto più sapremo guardare al “classico” non come una morta eredità che ci appartiene senza nostro merito, ma come qualcosa di sorprendente ed *estraneo*, da riconquistare ogni giorno come uno stimolo ad intendere il “diverso”, tanto più da dirci avrà nel futuro.